

开·卷·书·坊

條暢小集

严晓星

上海辞书出版社

图书在版编目(CIP)数据

条畅小集/严晓星著. —上海: 上海辞书出版社,
2011. 7

(开卷书坊)

ISBN 978-7-5326-3398-2

I. ①条… II. ①严… III. ①随笔—作品集—中国—
当代 IV. ①I267.1

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2011)第 072125 号

丛书策划 蔡玉洗 董宁文
责任编辑 刘小明

开卷书坊·条畅小集

上海世纪出版股份有限公司 出版、发行
上海辞书出版社

(上海市陕西北路 457 号 邮政编码 200040)

电话: 021-62472088

www.cwen.cc www.cishu.com.cn

上海中华印刷有限公司印刷

开本 720×1 000 1/32 印张 11.625 插页 4 字数 148 000

2011 年 7 月第 1 版 2011 年 7 月第 1 次印刷

ISBN 978-7-5326-3398-2/I·135

定价: 28.00 元

如发生印刷、装订质量问题,读者可向工厂调换

联系电话: 021-69213456

目录

· 说琴之什

- 003 古琴笔记摭谈
- 039 “岂真嗜于酒耶？”
- 042 关于“高唐王忠菴”
- 049 海门龚氏琴学臆说
- 053 关于凌叔华与古琴的猜想
- 077 爱伀园“郑琴师”小考
- 101 郑毅生·郑颖孙
- 107 往事分明在，琴笛高楼
——查阜西与张充和
- 179 “洋人”就是高罗佩
- 185 俞平伯以琴说《红楼》
- 190 听丁承运先生弹《流觞》

· 读书之什

- 197 关于林则徐蜡像
- 202 陈师曾早年的《铅笔习画帖》
- 208 “东南音乐家”凌纯声和《霓裳羽衣》
- 225 《三生有幸》书眉抄
- 231 在卞之琳先生的窗前
- 243 《曲人鸿爪》献疑
——兼谈口述史撰写的若干问题
- 252 《孙子》佚文考(二则)
- 259 汉简《孙子》“衞师比在陔”初探
- 277 宗白华的两篇佚文
——与徐惊百相关
- 295 宗白华佚文两篇
- 303 林徽因的一篇重要佚文
- 319 《和而不同》编后记
- 323 《大家国学·金克木卷》前言

328	《孙子二十讲》前言
335	《近世古琴逸话》跋
340	《高罗佩事辑》出版说明
346	《梅庵琴人传》跋
355	《金庸识小录》跋
361	后记

说琴之什

古琴笔记摭谈

绝无琴韵

于頔司空尝令客弹琴。其嫂知音，听于帘下，曰：“三分中一分箏声，二分琵琶声，绝无琴韵。”

（《唐国史补》，标题自拟）

好琴者言：“八音之中，唯丝最密，而琴为之首”（《太平御览》卷五百七十九引桓谭《新论》）、“众器之中，琴德最优”（嵇康《琴赋》序），琴在中国乐器中向来是处在核心的地位。这一核心地位的形成，首先当然出于它作为乐器无疑是最富于表现力的，历史无疑是最纯正悠久的，艺术特点无疑是最贴近传统文化精神的，也得力于汉以来文化生态促成的神秘化、政治化、道德化。

正因为如此，琴是鲜能与其他乐器并列的。说

琴声里二分琵琶一分筝,不仅是说没有发挥出琴声应有的特色与长处,更是直刺其琴艺之劣。不过,唐朝的好处在于,尊琴,并不等于就排斥其他乐器。于頔嫂大约也就是讲讲实际感觉而已,未必有轻视筝琶的意思。宋以下的诗文里,“筝琶”每每成为厌物,可见雅人们的器量就远在唐朝之下了。此唐之所以为唐也。

琴“绝无琴韵”是避长扬短,不可取。若不怕有辱琴,还其乐器本色,适当融入筝琶的表现手法,倒也算是有益的尝试。其实,在乐风鼎盛的大唐,筝琶那么出风头的乐器又怎么可能一点不影响到琴的演奏艺术呢?韩愈那首著名的《听颖师弹琴》诗自从被诗人兼琴人欧阳修质疑为描写琵琶后,引发了近千年的争讼不休。照吴景略先生的意见,在减字谱形成的过程中(差不多在唐朝),“演奏形式专注重于右手的发展。发展到饱和点,成了类似琵琶的手法”。欧阳修的质疑,恰恰可以证明“宋代的琴不像唐代专重右手手法,而逐渐的两手平均发展”(《〈幽兰〉研究实录》第一辑第二九、三〇页)。后来

点挂不住，唐明皇就自信得多，两句话说得一点不矫情，虎虎有生气。

本来，这也可以成为一则别致的趣话的，都是安禄山坏了事。“噫！羯鼓，夷乐也；琴，治世之音也。以治世之音为秽，而欲以荒夷洼淫之奏除之，何明皇耽惑错乱如此之甚！正如弃张曲江忠鲠先见之言，而狎宠禄山侧媚悦己之奉。天宝之祸，国祚再造者，实出幸矣。”（何蘧《春渚纪闻》卷八）若是安禄山不反，明皇以太平皇帝终，不知道后人如何拿它说事？很好奇。

瘰中琴瑟

伶人刁朝俊妻甚美而有瘰，瘰中有琴瑟笙竽之声。一日忽破裂，内一獠跳去，瘰乃无。

（《紺珠集》卷五）

好琴者言：“瘰”就是颈部肿瘤。这里说得神乎其神，弄得獠好似乐神似的，自然不可信。不过录

此一节，却是存心来说另一个话题，也事关琴与猱的。

稍微了解琴的人都知道，琴的左手指法最基本的乃是“吟猱绰注”四种。吟、绰、注，词义与指法运用之间的关联，都很容易领会。猱则不然，它是一种动物，如何捉摸得到它与指法运用上的关联？倒是把“猱”字错读、错写作“揉”，似乎更能让人体会到它的意思。

当然，这样做是不可取的。那么，古人又怎么会取其字形容相应的指法呢？有人强为之解，说这一指法“如猿升木之状”，也就是说，左手在运用这一指法时，像猴子攀援上树木的样子，所以就用“猱”来命名了。

查阜西先生在《〈幽兰〉指法集解》里解释“𦏧”，引用了《太音大全集》卷之六中对“需(𦏧)、猱”和“那”的解释，最后说：“今‘𦏧’、‘猱’均为‘左大指取声如圆珠’，‘那’则为‘左大指软着挪动往来各一声’。读音既同，指法亦似，则𦏧、猱、那殆千余年来工师用左指骨节肉按当徽运指承声之总称，但因时

代与方言之不同，以致同为一法一音而演成三字欤？”我当然信服这一说。

琴非雅声

世以琴为雅声，过矣。琴正古之郑、卫耳。今世所谓郑、卫者，乃皆胡部，非复中华之声。自天宝中坐立部与胡部合，自尔莫能辨者。或云，今琵琶中有独弹，往往有中华郑、卫之声，然亦莫能辨也。

（苏轼《杂书琴事十首》）

好琴者言：“郑卫之音”在中国传统里是个挺有杀伤力的词儿，虽然只有先秦那些人赶得上耳闻，可一点也不妨碍两千年来的文人不断重提。哪种音乐被安上这个标识，保管门庭冷落车马稀；要是帝王好上了这口，国家就等着亡吧。董仲舒天人合一了，自然万物为我所用，数落桀、纣，顺手就安了条“听郑卫之音”的罪名（《春秋繁露·王

道》)——细想想桀、纣的年代哪有郑、卫两国呢,不免对大师有点腹诽。顺带着也就疑心,再往前的那些大儒眼看着心爱的雅乐破落,撑不起礼乐文化的大局,才把气撒在“郑卫之音”的头上,说他们是“乱世之音”。

那到底什么是“郑卫之音”呢?孔子当然听过,说是“郑声淫”(《论语·卫灵公》),有些人想象力丰富,联想到《诗经》中的《郑》、《卫》二风多男女相悦之诗,那么“郑声淫”就是淫乱了吧。其实,“淫”是过分的意思,“郑声淫”是说它用情过度,不能符合儒家的中和之美,当然也就不能适应儒家期待的那种有助于维护体制的社会功能。后来倒好,反正没人听过“郑卫之音”,流行音乐是,民间音乐是,新生音乐是,听不顺耳的都是。这里更进一步,“今世所谓郑、卫者,乃皆胡部”,外国音乐也是了。

与苏轼同时代的沈括在《补笔谈》卷一中说:“变宫在宫、羽之间,变徵在角、徵之间,皆非正声,故其声庞杂破碎,不入本均,流以为郑、卫,但

爱其清焦，而不复古人纯正之音。惟琴独为正声者，以其无间声以杂之也。”可见他是把半音排除在“正声”之外的，并将运用半音视为“郑卫之音”的一大特点，而琴乐正是因为不用半音，才“独为正声”。

这当然也是一种观点，得失另说，琴为正声在当时却差不多已经是共识了。然而，苏轼这回一语惊人的正是“世以琴为雅声，过矣。琴正古之郑、卫耳”，具有相当的颠覆性。这位喜欢琴的东坡居士洒脱惯了，化俗为雅不拘雅俗乃至目无雅俗的事儿干得也不少，发点儿怪论最多是行为艺术，再说也不是全无道理。《诗经》开篇《关雎》章不是说“琴瑟友之”么？那是夫妻日常生活的描摹，可后来司马相如就真拿琴当勾搭妇女的作案工具了。再看出土的汉代抚琴陶俑，一边弹，一边眉开眼笑得天地同春，酣畅淋漓的欢娱哪有一点点想要约束的意思？所以说，琴之为“正声”、“雅声”，不是从它一开始出现就如此的，而是有一个发展的过程。

琴在乐器里的王者地位，在礼乐文化中的核心地位，是与中国文化形态的变革有关的。中国文化的精神气质，到唐代结束为之一变。原先汉唐那种积极进取的、崇尚勇武和锐意开拓的风貌，开始向文弱、内敛的文化形态转变。琴这一乐器的美学追求以幽静、恬淡为主，精神气质是内敛的、含蓄的、向内心发展的，正适应了这一文化转型过程。要说后来“清微淡远”成为古琴美学的基本准则而被大家认同，恰恰是因为它高度概括了这种内向型的文化特质，恐怕不无道理罢？

艺术的生命力在于多样化。琴上尊号之际，其实也就隐伏下了种种不利于多样化的种子。这时候最需要的就是苏轼这样的性情中人，提醒我们，琴也曾那样耽于世俗的欢愉，甚至有蒙上“古之郑、卫”嫌疑的时光。

鼓琴有闽浙二音

今鼓琴者，有闽操、浙操二音，盖亦南北曲之别

也。浙操近雅，故士君子尚之，亦犹曲之有浙腔耳。莆人多善鼓琴，而多操闽音。至于漳、泉，遂有乡音词曲，侏儒之甚，即吾郡人不能了了也。

（《五杂俎》卷十二，标题自拟）

好琴者言：明代刘珠《丝桐篇》说：“近世所习琴操有三：曰江、曰浙、曰闽。习闽操者百无一二，习江操者十或三四，习浙操者十或六七。”这大概地介绍了虞山琴派兴起以前明代的琴派格局。正因为“习闽操者百无一二”，少到可以忽略，当时琴坛通常只以“浙”、“江”并称，如“世传操有二，曰浙操徐门，江操刘门”（《〈风宣玄品〉序》）。关于闽派的记载，到清开始才多起来。

这一条明代的“闽操”记载从未被琴学研究者所引用，虽然它只有寥寥数字，但也很珍贵了。从中我们可以大致地知道，当时的“闽操”主要是一种用福建方言弹唱的琴歌，这与明中期以后琴歌流行的风气是相呼应的。

有意思的是，这条记载连“百无一二”的“闽操”

都提及了，为什么会遗漏“十或三四”的“江操”呢？那是因为《五杂俎》的作者谢肇淛就是福建本地人，而且他不抚琴，对琴坛的了解并不深入。

寒碧琴记

南昌王于一猷定作《寒碧琴记》云：“昔子瞻为登州司户参军，子由省之，携琴游大海。舟覆，琴堕海，后高丽人得之，献其王。王知为苏氏物也，藏之数百年。迨明崇祯间，高丽困于兵，请援。遣总兵某帅师救之。濒行，赠以琴，琴遂复还中国。”按《东坡年谱》：“元丰八年乙丑五月复朝奉郎知登州，到郡才五日，即以礼部郎官召。作别登州举人诗，有‘五日匆匆守’之句。”公未尝为司户参军，且到郡非久即召；少公亦未尝省公于登也；崇祯间，亦未尝遣师援高丽。于一好奇诞，每为人欺，多此类。

（《池北偶谈·谈艺五》）